

gegen solches Gelüsten, und vollends von dem Bruder der Äbtissin, Wilhelm Truchseß zu Waldburg, wird im Oktober aus Stuttgart in einem längeren Schreiben der Obrigkeit der Dank dafür bezeugt, daß sie „solchen verfürlich verdampt und verworffen Leren“ Luthers, die in das Kloster Abfall, Zerrüttung, Unordnung bringen würden, entgegenarbeite. Doch schließlich entschied der Rat, nachdem ihm, zwar zu seinem nicht geringen Befremden, ein nach Königsfelden Abgesandter berichtet hatte, daß etliche Nonnen nicht mehr länger im Kloster bleiben wollten, im November, es sollte die Äbtissin diese Klosterfrauen vor sich berufen und die Namen derjenigen, die nicht bleiben und sich der Ordnung fügen wollten, zugleich mit den Namen der Väter, Mütter und nächsten Verwandten aufschreiben, so daß hernach mit ihnen gehandelt und der Billigkeit nach entschieden werden könnte.

Nach diesen ersten Anfängen der neuen Entwicklung der Dinge in Bern, wie sie in der vorliegenden Lieferung beleuchtet erscheinen, wird die Fortsetzung des Werkes den Gang der Ereignisse dem die Entscheidung bringenden Jahre 1528 — der Berner Disputation — näher entgegenführen.

M. v. K.

Zwei vierstimmige Sätze von Zwinglis Kappeler-Lied.

Dem „Spiegel der artz-|ney, vor Zeyten zu nutz und | trost den Leyen gemacht, durch Lauren-|tium Friesen ... durch ..M. Othonem Brunfels, widerumb gebessert ... Strassburg 1532“, einem medizinischen Druckwerke der Reformationszeit (bisherige Signatur: Md A 32 = Mscr. Z XI 301), das zum Bestand der früheren medizinischen Bibliothek von Zürich gehört, ist merkwürdigerweise ein ungefähr gleichzeitig entstandenes Notenmanuskript von 31 Blättern beigegeben. Von wem es stammt, wird freilich nirgends darin erwähnt, doch lassen seine Schriftzüge bei ihrer teilweise großen Ähnlichkeit mit handschriftlichen Randbemerkungen des Arzneibuches ¹⁾ vermuten, daß der eine Besitzer desselben ein kunstsinniger Diener Aeskulaps gewesen sei ²⁾. Und auch der Inhalt dieses Anhanges, so verschieden er von dem

¹⁾ fol. 23; 25 und 25¹; 26 und 26¹; 59; 62 und 62¹ bis 68 und 68¹; 84¹; 85; 111; 122; 128; 138.

²⁾ Herr Dr. med. G. A. Wehrli, ein Kenner der medizinischgeschichtlichen Literatur, pflichtet dieser Meinung bei und hofft, über den Autor der Handschrift gelegentlich genauere Auskunft geben zu können.

Erzeugnis ärztlicher Heilkunde des 16. Jahrhunderts im übrigen sein mag, widerspräche an sich einer solchen Annahme keineswegs. Wissen wir doch, daß der Nürnberger Arzt Georg Forster eine mehrbändige Sammlung von unterhaltsamen vierstimmigen Liedern herausgegeben hat unter dem Titel: „Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein“, 1539—56¹⁾; und daß er sich darin sogar selbst mit als Komponist betätigte. Seine musikalischen Pillen sind jedenfalls heute noch beträchtlich gesundheitszuträglicher, oder mindestens wirksamer, als die damals zu Kuren verschriebenen Mittel und Tränklein; zumal bedeutende Tonsetzer formen und brauen halfen. Wissen wir doch ferner, daß auch der Schweizer Arzt Felix Platter als echter Humanist eifrig der Musik seiner Tage huldigte und eine ganze Instrumentensammlung besaß²⁾.

Das neuerdings zum Vorschein gekommene Dokument³⁾ erweist sich auf den ersten Blick hin als eine deutsche Orgeltabulatur, d. h. als eine Notenschrift, die sich zur Aufzeichnung von Tonsätzen für deren oberste Stimme eines Liniensystems, für die weiteren Stimmen aber einfach der Tonbuchstaben mit übergeschriebenen Rhythmuszeichen bedient⁴⁾. In den deutschen Sprachgebieten gebräuchlich, war sie zunächst für Orgeln großer und kleiner Form, somit auch für die tragbaren Positive und Portative und für das Regal, bei welchem die Pfeifen im Innern des buchförmig aussehenden flachen Kästchens verborgen liegen, in erster Linie bestimmt. Außerdem für Tasteninstrumente überhaupt, wie das Clavichord und das Spinett, die primitiveren und namentlich weniger vollklingenden Vorläufer unseres Hammerklaviers. Daß diese ganze Instrumentengruppe in Eins zusammengefaßt wurde, zeigen beiläufig bemerkt auch die ein anderes Aussehen gewährenden gleichzeitigen Notendrucke von Pierre Attaignant in Paris von 1530 und 1531. Bei Transskriptionen ganz verschiedenartiger originaler Tonsätze lesen wir jeweilen auf den Titelblättern: ...*reduictes en la tabulature*

¹⁾ vgl. z. B. Riemann, Musiklexikon. Ein Originaldruck des ersten Teiles befindet sich auch in der Zentralbibliothek Zürich.

²⁾ vgl. Karl Nef, Die Musik in Basel, von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. X, Heft 4. Leipzig 1909).

³⁾ Der Verfasser spricht den Herren Dr. Weber und Dr. Werner, die es ihm zur näheren Prüfung des Inhaltes vorlegten, seinen Dank hiemit gern aus.

⁴⁾ vgl. Carl Päsler, Fundamentbuch von Hans von Constanx (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, Jg. V, S. 1 ff; speziell S. 23 ff.).

*des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instrumentz musicaux...*¹⁾.

Wie für die Laute, die ihre eigenen Notationen hatte, so wurde auch im 16. Jahrhundert insbesondere für die Tasteninstrumente sozusagen Alles und Jedes, was an mehrstimmiger Musik existierte, übertragen und arrangiert. Tänze und Lieder bildeten hiebei den Hauptbestand einer derartigen Sammlung. Geistliche und ursprünglich geradezu kirchliche Weisen waren ebenfalls keineswegs ausgeschlossen. In buntem Durcheinander, oftmals ohne Nennung des betreffenden Tonsetzers, reihte sich Stück an Stück, wie es dem Sammler gerade unter die Finger geraten war und gefiel.

Auch die vorliegende Handschrift bildet keine Ausnahme von diesen Beobachtungen. Ihren weitaus überwiegenden Bestand unter den rund gerechnet 50 Nummern machen deutsche und französische weltliche Lieder aus, fast alle übrigens ohne Textunterlage, nur mit den Anfangsworten als Überschrift. Dazu treten zwei Tänze, drei Instrumentalstücke und — mitten drin — das Kappelerlied Zwinglis, das naturgemäß in diesem Augenblick unsere besondere Aufmerksamkeit erregt. Von diesem geistlichen Meistersang des Schweizerreformators ist bis zur Stunde nur die Hauptmelodie, der Tenor, bekannt und von Friedrich Spitta in der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst²⁾, sowie von Emil Egli in den Zwingliana³⁾ näher ins Auge gefaßt worden. Ein vierstimmiger, durch Heinrich Bullinger als vorhanden bezeugter Satz, war indessen „verloren“. So ist die Freude buchstäblich eine doppelte, weil unsere Handschrift sogar zwei vierstimmige Versionen aus dem Jahrzehnt der Kappellerschlacht überliefert. Die zweite dieser vierstimmigen Bearbeitungen desselben Cantus firmus zeigt allerdings in der oberen der Mittelstimmen bedauerlicherweise von Takt 7 bis zum Schluß eine Lücke. Doch ist es kein Ding der Unmöglichkeit, dieselbe stilgemäß, aber für den Leser sichtbar, etwas zu verdecken. Ob die eine oder die andere Fassung oder ob sie beide von Zwingli stammen? Wir wagen es nicht zu entscheiden. Der Tonsatz läßt es freilich gerade bei seiner Schlichtheit vermuten, ähnlich wie das *Non moriar* mit aus

¹⁾ vgl. die Faksimileausgabe von Chansons und Tänzen in: Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken, 1914.

²⁾ vgl. Jg. II, Nr. 7, Okt. 1897 und Jg. III, Nr. 1, 1898. Hier wird S. 23 die Melodie nach der Basler Hsr. F. X 21, mitgeteilt.

³⁾ 1902, Nr. 1; speziell S. 253.

entsprechenden Gründen neuerdings nicht mehr Ludwig Senfl, sondern dem deutschen Reformator Luther zugeschrieben wird ¹⁾).

Genug, brauchbar sind die beiden vierstimmigen Bearbeitungen von „Herr nun heb den Wagen selb“ unter allen Umständen. Nur darf man keinen Anstoß daran nehmen, daß die Melodie statt im Diskant (resp. „Alt“) hier nach dem Zeitgebrauch im Tenor (resp. „Baryton“) liegt. Sein Charakter als Cantus firmus (feststehende Weise) geht ja gerade aus der Konfrontation der beiden vierstimmigen Sätze hervor. Wie aber wären sie auszuführen? Der Text läßt sich zwar allen Stimmen anpassen; allein doch nicht in dem unzweideutigen Sinn, daß man überall nur an Gesangsparte denken müßte. Die erste Fassung entspricht unsern Ansprüchen in dieser Hinsicht unmittelbarer, als die zweite, wo man nur Takt 4 und 8 genauer betrachten mag, um zu einer anderen Vermutung zu gelangen. Bullinger schrieb: „Diese Lieder (das Pestlied und das Kappelerlied) wurden hernach weit und breit auch an der Fürsten Höfen und in Städten von Musicis gesungen und geblasen“ ²⁾.

Eine derartige Äußerung braucht nun durchaus nicht irgendwie gedeutet zu werden, als ob sie besagen sollte: entweder gesungen oder geblasen; oder auch: die betreffenden Instrumente im Einklang mit den Singstimmen. Vielmehr:

Die Verbindung von Gesang und Instrumenten dergestalt etwa, daß der Cantus firmus den Sängern, die übrigen Stimmen den Instrumentisten zugewiesen wurden, läßt sich in der Tat recht wohl denken ³⁾. Zumal, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß in den umständlichen Titelangaben mancher Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts auf die gelegentlich mitwirkenden Instrumente ausdrücklich hingewiesen ist: ... lustick zu syngen. Auch etlich zu fleiten, schwegelen wie anderen Musicalisch Instrumenten artlichen zu gebrauchen“ heißt es z. B. in einem Liederdruck, für den Eitner 1519 als Datum des Erscheinens annimmt. Eine Sonderstellung darf man nach Allem in bezug auf die Form dem Kappelerlied Zwinglis nicht einräumen wollen. Es ist durchaus nach den eben fixierten Grundsätzen zu werten. Ungefähr bei einem Fünftel der Tonsätze ist es uns bisher, da die Bibliotheksfor-

¹⁾ vgl. die Einleitung von Theodor Kroyer in: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. III, 2.

²⁾ „Diese vierstimmige Bearbeitung ist verloren“, fügt Egli hier bei.

³⁾ vgl. Arnold Schering, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, 1912. — Derselbe: Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914.

schungen naturgemäß gegenwärtig bedeutend erschwert sind, gelungen, andere Quellen für unsere Handschrift ausfindig zu machen. Für die Auffassung, wie sich Zwinglis geistlicher Gesang wieder zum Leben erwecken lasse, geben sie neben der Äußerung Bullingers eine gute Wegleitung.

Sie seien deshalb gleich hier mitaufgezählt: 1. Erhard Oeglin, Liederbuch von 1512 ¹⁾; 2. Arnt von Aich, 75 Lieder s. a. ²⁾; 3. Georg Forster, erster Teil 1539 ³⁾; 4. Hans Neusiedler, 1536 ⁴⁾; 5. Johann Ott, 1544 ⁵⁾; 6. Wolfgang Schmeltzel, 1544 ⁶⁾; 7. Handschrift der Basler Universitätsbibliothek: F X 1—4; 8. Handschrift der St. Galler Stiftsbibliothek, Cod. 462; 9. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, hg. von Johannes Wolf (Weltliche Werke Heinrich Isaaks), Jg. XIV 1.

Die erwähnten Paralleldokumente zur Orgeltabulatur zeichnen nun (mit geringfügigen Varianten) die betreffenden Lieder Note für Note ganz entsprechend auf, sodaß mitunter selbst Fehler unserer Handschrift unbedenklich nach den Vorlagen verbessert werden können. Übertragungen von mehrstimmigen Stücken auf Laute oder Tasteninstrumente zogen immerhin öfters, wenn nicht meistens, gewisse Anpassungen des vorhandenen Tonmaterials an die Technik des betreffenden Instruments nach sich. So z. B. in den Tabulaturen von Attaignant. Hier ist dies aber nicht mehr der Fall, als in den zitierten Liederbüchern jener Wendezeit. Die Tabulatur ist folglich öfters geradezu als eine Art von Gesangspartitur anzusprechen und kann jedenfalls an Stelle einer solchen, was das Kappelerlied betrifft, benützt werden. Legt man, sei es den ursprünglichen, sei es den von Friedrich Spitta sorgfältig, unter Berücksichtigung auch der Binnenreime, neudeutsch gefaßten Wortlaut, den Noten der Hauptmelodie zu Grunde, so mag diese nun auch, umhüllt von altherrwürdigem Gewand, den Geist der Schweizerischen Reformation herbeibeschwören.

Eduard Bernoulli.

¹⁾ Neudruck von Eitner in: Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd. IX. — ²⁾ Exemplar der Basler Universitäts-Bibliothek. — ³⁾ Ein außbund schöner Teutscher Liedlein, zu singen, vnd auff allerley Instrument, zugebrauchen, sonderlich außerlesen. ... Nürnbergk ... M.D.XLIX. (Titel nach dem Tenorheft der Zentralbibl. von Zürich.) — ⁴⁾ Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch. — ⁵⁾ Hundert und fünfftzehn guter newer Liedlein ... lustig zu singen, und auff die Instrumente dienstlich ... (Publikation Bd. I.) — ⁶⁾ Guter seltzamer, wie kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht ... (vgl.: Das Deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil I, hg. von R. Eitner als Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Jg. VIII, 1876, S. 122 ff.).

Herr, nu(n) heb den wage(n). *)

fol. 16'




1 2 3 4 5 6

Herr, nun heb den wa - gen selv. Schelb wird sust all
Herr, nun selbst den Wa - gen halt. Bald ab - seit geht



7 8 9 10 11 12

un - ser fart, das brächt lust der wi - der-part, die
sonst die Fahrt; das brächt Freud dem Wi - der-part, der



13 14 15 16

dich . . ver - acht so frä - - - - ven - lich.
dich . . ver - acht't so fre - - - - vent - lich.

*) Für die folgenden Übertragungen in moderne Partitur behält sich der Herausgeber, Dr. Eduard Bernoulli, alle Rechte vor.

Ain anders Herr nu(n) heb den wag(en). fol. 17.



1 2 3 4 5

Herr, nun heb den Wa-gen selv. Schelb wird
Herr, nun selbst den Wa-gen halt. Bald ab-

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 1 through 5. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature, and two bass staves. The melody is primarily in the treble staff, with accompaniment in the bass staves. Measure 8 contains a repeat sign. The lyrics are written below the staves, with the first line in a standard font and the second line in italics.



6 7 8 9 10 11

sust all un - ser Fahrt, Das brächt Freud der wi - der-
seit geht sonst die Fahrt. Das brächt Freud dem Wi - der-

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 6 through 11. It continues the three-staff format (treble and two bass staves). The melody and accompaniment continue from the previous system. Measure 8 contains a repeat sign. The lyrics are written below the staves, with the first line in a standard font and the second line in italics.



12 13 14 15 16

part, die dich ver - acht so frä - - - - - vent-lich.
part, der dich ver - acht so fre - - - - - vent-lich.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 12 through 16. It continues the three-staff format. The melody and accompaniment continue. Measure 16 ends with a double bar line and repeat dots. The lyrics are written below the staves, with the first line in a standard font and the second line in italics.

Herr, nun selbst den Wagen halt.

(Herr, nun heb den Wagen selb).

*) 1 2 3 4 5 6

(Alt) 
Herr, nun selbst den Wa - gen halt. Bald ab - seit geht

(Tenor) 
Herr, nun selbst den Wa - gen halt. Bald ab - seit geht

(Bary-
ton) 
Herr, nun selbst den Wa - gen halt. Bald ab - seit geht

(Bass) 
Herr, nun selbst den Wa - gen halt. Bald ab - seit geht


7 8 9 10 11 12


sonst die Fahrt, Das brücht Freud dem Wi - der - part, Der


sonst die Fahrt, Das brücht Freud dem Wi - der - part, Der


sonst die Fahrt, Das brücht Freud dem Wi - der - part, Der


sonst die Fahrt, Das brücht Freud dem Wi - der - part, Der

*) Die originale Taktvorzeichnung  deutet, streng genommen, auf den $\frac{3}{2}$ -Takt. Es ist also eine Verkürzung von uns gewählt. Die neuhochdeutsche Übertragung, von Friedrich Spitta, kann unschwer durch den alten Originaltext ersetzt werden.

13 14 15 16

dich . . . ver - acht't so fre - - - - vent - lich.

dich . . . ver - acht't so fre - - - - - vent - lich.

dich . . . ver - acht't so fre - - - - - vent - lich.

dich . . . ver - acht't so fre - - - - - vent - lich.

Herr, nun selbst den Wagen halt (ein zweites).

1 2 3 4 5

Herr, nun selbst den Wa - gen halt Bald ab-

Herr, nun selbst den Wa-gen halt Bald ab-

Herr, nun selbst den Wa-gen halt Bald ab-

Herr, nun selbst den Wa-gen halt Bald ab-

6 7 8 9 10 11

seit geht sonst die Fahrt. Das brücht Freud dem Wi - der-

seit geht sonst die Fahrt. Das brücht Freud dem Wi - der-

seit geht sonst die Fahrt. Das brücht Freud dem Wi - der-

seit geht sonst die Fahrt. Das brücht Freud dem Wi - der-

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 6 through 11. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody is primarily in the treble clefs, with the bass clefs providing harmonic support. The lyrics are written below each staff. Measure 8 contains a first ending bracket. The key signature has one flat (B-flat).

12 13 14 15 16

part, Der dich ver-acht't so fre - - - - - ventlich.

part, Der dich ver - acht't so fre - - - - - ventlich.

part, Der dich ver - acht't so fre - - - - - vent - lich.

part, Der dich ver - acht't so fre - - - - - ventlich.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 12 through 16. It continues with the same four-staff format (two treble, two bass). The melody concludes in measure 16 with a fermata. The lyrics are written below each staff. The key signature remains one flat (B-flat).